الطرح الجديد في مقاربة الصورة الشعرية

الطالب: أحمد عبد القوي
المشرف: أ.د/ خالد مختاري
جامعة وهران (1) أحمد بن بلة-وهران(الجزائر)

ملخص البحث:

البحث يتناول اكتناه الصورة الشعرية بطريقة حداثية جديدة، كإحدى الأبعاد الأولى التي يطرحها الناقد "كمال أبو ديب" في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي"، والتي يعتبرها ثمرة التقصّي لآخِر ما أبدعه النقد الغربي المعاصر وأصفى ما خلَّفه النقد الأصيل في تراثنا العربي، سعياً لِتَجاوُز كلِّ أشكال النمطية والسطحية التي اتَّسم بها النقد التقليدي، وتنميةً لآفاق نقدية جديدة، تتناول الصورة الشعرية برؤية بنيوية تضيء بنية الصورة ضمن أبعادها الكلية التي تتفاعل بحيوية لتنفتح على الأثر الأدبي كلِّه.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية- البنيوية – كمال أبو ديب- الخلق الشعري- الترابطات النفسية- آلية الاكتناه- التناغم الدلالي والنفسي.

***Résumé**:*

L'étude aborde l'essence de l'image poétique d'une manière moderniste nouvelle, comme l'une des premières dimensions que pose le critique «Kamel Abou Dib», dans son ouvrage « dialectique de la disparition et de l'apparition », ce qu'il considère comme le fruit de l'analyse exhaustive des nouvelles créations de la critique occidentale contemporaine, et du claire de l'héritage de la critique ancrée dans notre patrimoine arabe, le but et le dépassement de toutes les formes de stéréotypies et de superficialité qui caractérise la critique traditionnelle, et le développement de nouveaux horizons critiques, susceptibles d'aborder l'image poétique dans une vision structurale éclairant la structure de cette image dans ses dimensions globales interagissant avec vitalité pour s'ouvrir à l'œuvre littéraire dans son ensemble.

الطرح الجديد في مقاربة الصورة الشعرية:

مازال التصوّر النقدي الحديث يحاول تنميّة اتِّجاهات متعدِّدة في تحليل الصورة الشعرية لكشف علاقاتها الحيوية بالعمل الأدبي شعراً ونثراً،ولعل أهم تلك الاتجاهات ما يطرحه كمال أبو ديب في كتابه: "جدلية الخفاء والتجلي" كمقاربة جديدة تثير فضول القارئ لاصطياد الرسائل الكامنة في النصوص الإبداعية التي تمثِّل المواطن المشتركة بين المبدع والمتلقي في تلك التجربة التي تحقِّق متعة القراءة، وتُحدِث تجاوبا لدى المتلقِّي الذي يجد رغباته وخيالاته مجسَّدةً في تلك التجربة. هذا التصوُّر الجديد لأبي ديب يقول عنه أنه تجاوز به الطرح الغربي في تناول الصورة الشعرية، ويأمل في تناوله الجديد، أن تتضح الأهمية الكبيرة في اكتشاف الصورة، من خلال "**طرح مقاييس جديدة لتقييم الدور البنيوي لها في العمل الفني كله**"[1]. فإذا كان الناقدان المعاصران الغربيان " روني ويليك وأوستن ويرين René Wellek et Austin Warren" يريان أنَّ: " النقاد المحدثين، الذين جاؤوا بعد (نظريات) فرويد وعمله، يظهرون ميلا واضحا لاعتبار كل صورة شعرية كشفا للاوعي"[2]، ويدعوان إلى حفظ توازن ملائم لتجنب الاهتمام البلاغي الصرف بالصورة، من جهة، واستيفاء الصورة النفسية من الصورة واصطياد الرسالة التي تكمن فيها، من جهة أخرى[3]، فإنني – يضيف أبو ديب- أطرح تناولا جديدا في إطار المنهج النفسي،

يستند إلى الإشارات المبدعة التي قدمها ناقد عربي، هو عبد القاهر الجرجاني، منذ حوالي عشرة قرون. وهنا يؤكد أن تحليل الأمثلة السابقة تدل على طبيعة هذا التناول الجديد وتنبئ بمعطياته اللاحقة.

يستعرض أبو ديب أولا الطرح الحديث لبعض النقاد الغربيين الذين جابهوا طبيعة الصورة الشعرية، منهم:

لويس ماكنيس Louis Mac Neice (شاعر وناقد إنجليزي 1907- 1963)، الذي يقول "إنه من الخطأ أن ننظر إلى صورة لشاعر على أنها زخرفة فحسب. صحيح أن ثمة صورا تبدو كأنها ألصقت على القصيدة من الخارج، زائدة على معناها، لكن الصورة في الأغلب، كما هي في شعر دانتي، توجد (في القصيدة) لتوضِّح المعنى أو تثبّته في نفس المتلقّي، ثم إنه، في قصائد كثيرة تنسج الصورة والمعنى (أو يلحمان) بشكل يستحيل معه فصلهما (وقد جعل الرمزيون هذا مبدأ من مبادئهم)"[4]. هنا يقرر الناقد الإنجليزي "ماكنيس" أن الصورة تستخدم لتحقيق وظيفة معنوية، ولا يقول شيئا عن الكيفية التي توضح بها الصورة المعنى، لكنه يفرّق بين نسقين من الصور: نسق ذهني أو ميتافيزيقي، ونسق آخر انفعالي (أو عاطفي) أو حسي أو حدسي.

ثم يورِدُ أبو ديب بعض الشواهد النقدية التي تبين دوافع الاختيار الأساسية عند الغرب في تشكيل الصورة الشعرية، معتمدا على ما جاء في كتاب : نحوية الاستعارة A Grammar Of Metophor " للناقدة الإنجليزية: كريستين بروك- روز Christine Broke- Rose (1923- 2012)، وقد أحال الناقد إلى هذا المرجع[5] في نهاية الفصل الأول تحت رقم 14، ص 61. ويقول عما جاء في هذا الكتاب، أن ما دفع الناقد اللساني الفرنسي إدموند هوغيت Edmond Huguet (1863- 1948م)، إلى تحليل الصور الشعرية عند الشاعر الفرنسي " فيكتور هيغو Victor Hugo (1802- 1885)، هو **حِسُّ الشكل**. وهو ما دفع أيضا " كريستين بروك- روز" إلى الملاحظة أن الشاعر الإنجليزي " جون دون John Donne (1572- 1631)، المعروف بالشعر الميتافيزيقي؛ لاستخدامه الاستعارة الميتافيزيقية، وبقصائده الواقعية التي تتسم بأسلوبها الحسي، هو شاعر ذو خيال فكري، لأن استعاراته " عادة وظيفية. إذ يقارن شيئا عن شيء آخر أو يسميه إياه على أساس ما يفعله (الشيء) لا على أساس مظهره (مثل، صورة البوصلة المشهورة)"[6]. يعلق أبو ديب على مثل هذه الدراسات، التي تناولت هذا الجانب من جوانب الصورة، أنها لم تَزَلْ غامضة لم تستوف حقها بعدُ من الاستقصاء والتحليل.

ويُشير أبو ديب أيضا إلى دراسة فرنسية لـ " كونراد ايدفيك Konrad Hedwig"[7]،في كتابها: "دراسة في الاستعارة". أنها تطرح فكرة طريفة في تناول هذا الجانب من الصورة الشعرية، إذْ قررتْ أنَّ المقاييس المنطقية التي أسماها أبو ديب بين قوسين (المحكَّات المنطقية) غالبا لا تكفي: فالكرز واللحم كلاهما أحمر، يؤكل، وغض (عصيري). لكن أحدهما لا يُشبَّه بالآخر. واقترحت كونراد أنَّ على الدارس أن يُطوِّر (محكّات بنيوية) أيضا، وبهذا تعني العلاقة (أو حقل العلاقات) بين الخصائص التي يمتلكها أيّ جسم، فكلمة "زهرة" في الاستعمال العادي يمكن الوعي بجميع خصائصها وصفاتها مثل (الأشواك، الأوراق،إلخ) لكن هذا الوعي ليس حتميا. أما في الاستعارة (زهور خدّيها) فينبغي علينا أن نقوم بعملية تجريد كاملة أي للعطر، واللون، والملمس أو التركيب. وفي نهاية هذا المقبوس الذي يستعرضه أبو ديب دون أن يحدد الصفحة التي اقتبس منها، لكنه يعلق على هذا الطرح أنه قاصر عن اكتناه البنية المتشابكة للصورة؛ لأن "كونراد" تركّز تركيزا مطلقا على الخصائص الموضوعية أو الفيزيائية للأشياء الداخلة في الصورة، وتؤكد على ضرورة عملية الاستقصاء، ثم التجريد، دون أن تُحدِّدَ الأسس التي تقوم عليها عملية التجريد. وهنا أبو ديب يستثمر في هذه الخصيصة ليطرح إضافته التي يراها تناولا جديدا يطوّره استنادا أو تبنيا للطرح الذي قدمه عبد القاهر الجرجاني – منذ عشرة قرون- يصفها أنها معطيات نقدية مدهشة في قدرتها على الكشف والإضاءة، فإذا كانت "كونراد" تركز على عملية التجريد، فإن دراستها تنحصر على طرف واحد في عملية الفاعلية الشعرية هو

المتلقِي. أما طرحه الجديد الذي يشير إليه بقوله (الدراسة الحاضرة) والجرجاني (لأنه يتبنى طرحه ويطوّره وينمّيه)، فإن اهتمامهما يتجاوز طرح "كونراد" الذي اقتصر على طرف المتلقي فقط، إلى التساؤل عن الفاعلية الشعرية بكونها المطلق، باعتبارها أولاً عملية خلق في الذات (المبدعة)، ثم ثانيا، عملية انحلال، وإيقاظ، وكشف، وإضاءة، على المستوى الآخر المتجسّد في المتلقّي؛ وهو بذلك يشير إلى طبيعة الصورة الشعرية، ودلالتها النفسية وعلاقتها بذات الفنان، وفعلها في ذات المتلقّي[8]

عرِض أبو ديب طرح الجرجاني في معالجة الصورة، في معرض تحليله للعلاقة بين التمثيل والاستعارة، من حيث وجه الشبه الذي يتقصاه كل منهما؛ ويعلق عنها: أنها ملاحظات غير مسهبة لكنها ذات قيمة كبيرة، وطاقات كامنة، جديرة أن تُسْتَكْنَهَ وأنْ تُطَوَّر. فالجرجاني في كتابه "أسرار البلاغة"[9]، يؤمن بأن عملية التجريد التي تتحدّث عنها "كونراد هيدفيك" كشرط أساسي لفهم الصورة الشعرية، تنطلق عنده في الاستعارة مثلا، من إدراك صفة، أو حقل من الصفات يشترك فيها كلا الطرفين المستعار له والمستعار منه، أو يمكن أن يحس هذا الوجود على صعيد الفاعلية النفسية، لكل منهما في ذات المتلقّي، ولا يوجد في العملية الاستعارية موضوعان أو شيئان يستحيل إدراك وجود شبه مشترك بينهما،وفي هذا السياق نورد ما قاله الجرجاني حرفيا تأكيدا لهذه الفكرة: " أنْ يُراد تحقيق التشابه بين الشيئين وتكميله لهما (في الاستعارة)* ، ونفي الاختلاف والتفاوت عنهما، فيُقال (عن المشبه به المذكور والمشبه المحذوف):"هو هو" أي لا يمكن الفرقُ بينهما، لأن الفرق يقع إذا اختص أحدهما بصفة لا تكون في الآخر"[10]. ويكون ممكنا – كما يوضّح أبو ديب- اكتشاف وجه للشبه بين الموضوعين أو الشيئين، إما عبر السياق الكلي للعمل الفني، أو عبر وسيلة أخرى، كالتراث الفكري والثقافي، أو التراث الحضاري العام للغة والمجموعة البشرية التي تنتج الصورة فيها. وهذا ضرب من استدعاء للخارج النصي الذي يستنكفه المنهج البنيوي المغلق.

ولتأكيد هذا الطرح، يُورِد أبو ديب ما يمثّل به الجرجاني من شواهد يعمّق بها فكرته، من خلال بيت من أبيات القصيدة المشهورة للنابغة الذبياني، التي يمدح فيها ملك الحيرة النعمان ويعتذر إليه، وهو قوله:

فإنَّكَ كَاللّيلِ الذي هو مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتَأى عَنْكَ واسِعُ[11]

يحلل أبو ديب هذا البيت، مستندا كلية على تحليل الجرجاني، فالدلالة الواضحة التي تتثبّتُ في نفس المتلقي هي: أن الشاعر يعجز عن الهرب من الملك، لأن الملك كالليل يصل إلى كل بلد؛ وما من موضع في الأرض ألا ويدركُه، وإن كان الشاعر يظن أنه أبعَد في الهرب وصار إلى أقصى الأرض، لِسَعة مُلك المَلِك وطولِ يده، وأنَّ له في جميع الآفاق عاملا وصاحبَ حبس ومطيعا لأوامره، يردُّ الهاربَ عليه، ويسوقه إليه[12].

ويصرُّ الجرجاني في هذا البيت إلى استحالة تحويله إلى استعارة أو تشبيه بليغ؛ فطريق الاستعارة فيه يؤدي إلى تعسُّف، فلا يجوز إمكانية القول: (إن فررتُ منك وجدتُ ليلاً يُدركُني، أو، إنْ فررتُ أظلني الليل)، فهذا يخالف الثقافة السائدة، وهو ما لا تقبله الطباع، لأن العُرف لم يَجْرِ بأنْ تجعلَ الممدوح ليلا، وإنما يَصلُحُ استعارة الليل لِمَنْ يُقصد وصفُه بالسواد والظلمة؛ وهذا قول الجرجاني الذي يؤكد أنه " ليس كل شيء يجيء فيه التشبيه الصريح بذكر الكاف ونحوها، يستقيم نقل الكلام فيه إلى طريقة الاستعارة، وإسقاط ذكر المشبه جملةً، والاقتصار على المشبه به"[13]. ولما كان الشاعر بشكل خفي يمدحُ الملك – يُضمّنه في المعنى- فإنه يحتال في دفع ما يغشى النفسَ من الكراهة بإطلاق الصفة التي ليست من الصفات المحبوبة، فإنه يصل بالكلام ما يخرج به إلى نوع من المدح، وأنه اختار في الشّبَه وصفا معروفا في الشيء، قد جرى العُرْفُ بأنْ يُشبَّهَ من أجله به، وتعارف كونه أصلا يُقاس عليه؛ كالنور والحُسن في الشمس، وكالطيب في المسك، والحلاوة في العسل، والمرارة في

الصاب، والشجاعة في الأسد... وما شاكَل ذلك من الأوصاف التي لكل وصف منها جنس هو أصل فيه، وهو أخصُّ ما يوجد فيه، ومُقدّم في معانيه. من هنا فالسياق الحضاري المحدّد أو بيئة الشاعر أوالثقافة السائدة لا تسمح بأن يُفهم أن دلالة الليل هي السواد والظلمة، وإنما الدلالة التي تفرض نفسها دون غيرها من الدلالات، هو ما تروّى في ذات الشاعر الخالق، أنَّ العُرف يفرض شكلا وحيدا مقنعا، كمثل الدلالة التي تتطابق فيما "جاء في الخبر عن النبي صلى الله عليه وسلم:" لَيدخُلنَّ هذا الدين ما دخل عليه الليل"[14]. فكما تجرّد المعنى ههنا للحُكم الذي هو لليل من الوصول إلى كل مكان، ولم يكُن لاعتبار ما اعتبروه من شبَه ظلمته وجه، كذلك يجوز أن يتجرَّدَ في البيت له ويكون ما ادَّعوه من الإشارة بظلمة الليل إلى إدراكه له ساخطا، ضربا من التعمُّق والتطلب، لِما لعلَّ الشاعر لم يقصده"[15]. ثم إن النهار بمنزلة الليل في وصوله إلى كل مكان، لكن الشاعر تخيّر من اللفظ " الليل" ليُطابق بين اللفظ والمعنى- كما يقول البلاغيون- ويُطابق في الوقت ذاته بين حالته النفسية (الشعورية)، لما علِم أن حالة إدراكه وقد هرب من المَلِك حالة سُخط، فرأى التمثيل بالليل أولى.

ويَنتصِر الجرجاني لاختيار النابغة لِلَفظِ "الليل" بدلاً من لفظ "النهار" أو "الشمس"، لأن اللفظين الأخيرين وإنْ دلاَّ على بلوغهما كل مكان كالليل، إلا أنهما في العُرف يدلان على ما يُؤنس القلوب ويُلبِس العالم البهجة والبهاء، ومن الخطأ التمثيل بهما، لأن ذلك يُخالف الشعور المسيطر على الشاعر(كما يشترط كولرديج)؛ وهو الخوف من المَلِك، ولا يتطابق اللفظ مع مقتضى الحال- كما يذهب إلى ذلك البلاغيون- ولو فعل الشاعر لأخطأ خطأً فاحشاً لأن هناك فرق بين ما يُكره من الشّبه وما يُحَبُّ.

ويرى الجرجاني أيضا أن الصورة الشعرية في البيت لا يمكن أن تكون تشبيها بليغا، فحذفُ أداة التشبيه تجعل المشبَّهَ والمشبّهَ به شيئا واحدا، وحين يختفي وجهُ الشبه أيضا (مدركي)، فيكون العُرف الذي يستحضر الصفة الأصلية للشيء، كما الحال في قولنا: الرجل أَسَدٌ. فالخصيصة التي تتوفر في جعل الرجل أسدا هي الشجاعة، فيكون من الطبيعي أن الخصيصة التي تحضر في ذهن المتلقي وهو يجد توحيدا بين الشيئين (إنك الليل) في حالة التشبيه البليغ، هو السواد أو الظلمة، وهذا لا يجيء ولا يستقيم في السياق الشعري، والسياق الثقافي كله، لأن مثل هذه الصفات لا يمكن أنْ يُواجَه بها الممدوحون ولا تُستعار الأسماء الدالة عليها لهم إلا بعد أن تُتَدارك وتُقرن إليها أضدادها من الأوصاف المحبوبة، كقولنا " أنت الصَّابُ* والعسل"، أو "أنت ليلي ونهاري"، فيكون المقصود: بك تضيء الدنيا وتُظلم، فإذا رضيتَ فدهري نهارٌ، وإذا غضبتَ فليلٌ. ومثله قولهم: أنت دائي ودوائي، وبُرئي وسقامي. لذلك لا يجوز تحويل هذه الصورة إلى تشبيه بليغ، لأنه يُخرجه من السياق والمعنى المقصود، فيصير القول "أنت ليل" على معنى أن سَخطَك تُظلم به الدنيا، فإن العبارة بالذم أقرب، وبالوصف بالظلمة وسواد الجِلد وتجهُّم الوجه أخصُّ[16]، وهذا ما يبرّر اختيار الشاعر، ويكشف عن بعده الخلاق في إنشاء الصورة الشعرية على شكل وحيد مقنع دون سائر الأشكال الأخرى التي يراها غيرُه ممكنة، لأنها فاعلية شعرية تتحرك من ذات الفنان لتضيء العمل الفني، وتجلوَّ من خلالها أبعاد العالم في سياق نفسي وحضاري محدّد، وعليه يتضح المعنى وتتثبَّتُ الدلالة المقنعة في نفسية المتلقّي؛ فتتكوّن شبكة من العلاقات المتداخلة، تحقّق بنية التجربة المكتملة في العمل الفني، ويتوافر الانسجام بين المستوى الدلالي والنفسي في الصورة الشعرية. وهي البنية التي يكتَنِهُ أبعادها الناقد أبو ديب، في مزاوجة مقنعة بين ما جاء في تراثنا لأصيل وآخر الدراسات الغربية المعاصرة التي تقيم مقاييس جديدة للدور البنيوي للصورة الشعرية في العمل الفني كله.

ليؤكد "الجذور النفسية للصورة الشعرية، وأصولها النابعة من ذات الفنان الخالق، العاكسة لأبعاد الوجود النفسي والعاطفي الذي يشكل جزءا حيويا من التجربة الشعرية المتكاملة"[17]. إذْ يحاول أبو ديب أنْ يُخرجَ هذه النظرة التي يطرحها

الجرجاني إخراجا بنيويا، وعليه فهو يقول أنه يُنَمِّي هذه النظرة ويتبنَّاها، مُوقِنا – حسب رأيه دائما- أنها نظرة تطرح الأسئلة الجذرية في تحليل الصورة بالدقة التي لم تخطُر للنقد الحديث إلا في العقود القليلة الأخيرة، وهذه النظرة التي تركز على الدور الخلاق للشاعر، وبُعد الوعي بالمكونات المتشابكة لتجربته، فهو يَختار موضوعا دون غيره، بفاعلية تتحرك من ذات الفنان باتجاه العالم- كما يُحسُّها من ذاته- لترتبط الدلالة في سياق نفسي- ثقافي-حضاري محدّد، تجعل المتلقّي يستجيب بفاعلية خلاقة لا تقلُّ عن فاعلية الفنان ذاته، في إعطاء الصورة أبعادها النهائية التي تحدد دورها في العمل الفني وعلاقتها به.

نجد أبا ديب في هذا التحليل يريد أن يثبت أن الجرجاني في هذا المثال، يشير إشارات لامعة دقيقة لمعظم الشروط التي أصر عليها النقاد الغربيين في النقد الحديث، بدءا من طرح " كولريدج" الذي أصرّ على توفُّر شرط الشعور المسيطر في الصورة لتحقيق فاعلية الخيال الشعري الخلاق. ثم شرط " لويس ماكنيس" الذي يحدّد النسق الذهني والنسق الانفعالي الحدَسي الذي يحقّق الوظيفة المعنوية، عن طريق توضيح المعنى وتثبيته في نفس المتلقي بقوة. كذلك ما تستنتجُه "كريستين بروك- روز" أن للاستعارة عند فيكتور هيغو عادة وظيفية؛ إذ يُقارن شيئا بشيء آخر أو يسميه إياه على أساس ما يفعله، لا على أساس مظهره. انتهاء إلى ما ذهبت إليه "ادفيك كونراد" التي تشترط على الناقد أو المتلقي أن يقوم بعملية الاستقصاء ثم التجريد للخصائص التي يمتلكها أي جسم له مظهر فيزيائي يدخل في تكوين الصورة، دون أن تحدّد كيفية الاختيار النهائي.

هذه الشروط- السابقة- كلُّها، يحاول أبو ديب أن يُثبت أن الجرجاني طرحها بدقة منذ عشرة قرون، في كتابه "أسرار البلاغة"، محددا مجموع السمات المميزة للصورة الشعرية (البلاغية)، ضمن جنس الشعر المميّز بخطابه الخلاق. وهو إدراك ووعي بالوظيفة التي يسميها رومان جاكوبسن Jakobson R. "الوظيفة الإنشائية" باعتبارها مجموع السمات التي تميّز الشعر عن سائر الكلام، فتجعله أثرا خلاقا يثير استجابة جمالية في نفسية المتلقّي. ويراها رؤية تتطابق مع الطرح البنيوي الحديث، المطعم بالتحليل النفسي، وأنها تصلح ركائز أساسية لتأصيل نقد عربي حداثي يناظر نَجاز النقد الغربي المعاصر. كما تؤسس مثل هذه المقاربة لنظرية جديدة تكتنه بنية المضمون الشعري، وتبحث في ملامح النسق في الرؤيا الشعرية الكلية والمتكاملة.

3-الصورة الشعرية بين الخلق الشعري واستجابة المتلقّي: يركّز أبو ديب في هذا المقطع الأخير، من دراسته البنيوية – الشمولية- للصورة الشعرية على علائق الخلق الشعري التي تنبُع من ذات الفنان/الشاعر عبر عالم من الكثافة والغموض، لتضيء عوالم غير مألوفة لدى المتلقّي، تستثيرُ خلالها رموزٌ غير مباشرة، حقلا من الانفعالات والاستجابات والدلالات، تفيض على العمل الفني كله. هذه الاستجابات تمثّل فاعلية الصورة الشعرية على المستوى النفسي في ترابطها الخلاق مع المستوى الدلالي، فتأتي غالبا على نمطين: الاستجابات الايجابية أو الاستجابات السلبية. وثمة صور توحّد بين النمطين مستغلة التفاعل بينهما عبر ما يمكن تسميته بـ (فاعلية التضاد)[18].

ينطلق أبو ديب في اكتناه هذ البعد العلائقي للصورة الشعرية في إطار بنيتها الشمولية، من توطئة قصيرة يشير فيها إلى ما تثيره بعض الرموز والترابطات كالمطر والاخضرار مثلا في بيئة جغرافية ووضع ثقافي معيّن. فمن دلالات الاخضرار: الحياة، الاستمرار، اليناعة، الوعد، الخصب، وغيرها من الدلالات التي ظلت حاضرة في التراث الشعري العربي مثلا، من الجاهلية إلى الحياة العربية المعاصرة. لكن هذه الأبعاد التي تثيرها مثل هذه الرموز التي تُعدُّ استمرارا لحنين عميق متأصل في الوعي و(اللاوعي) الجماعي العام، صارت تَرِدُ في الشعر الحديث خلقا جديدا، لها من المعطيات ما يستدعي استجابة وكشفا جديدين. ويمثّلُ أبو ديب لهذا البُعد بصورتين الأولى لـ "أدونيس" والثانية لـ "خليل حاوي".

فالصورة الأولى لـ "أدونيس" تتجلى في قوله:

لِأَبٍ مات أخضراً كالسحابَة وعلى وجْهِهِ شِراع ..."[19]

يقول أبو ديب أنَّ عبارة " أب أخضر" تُفجِّر ترابطات جديدة تختلف عن السياق المألوف التي تحيل إليه لفظة "أب" التي تجسد –في العادة- أشياء نمطية، لا يعدُّ الاخضرار واحدا منها. وخلق "أب مات أخضرا" يثير ترابطات جديدة، فموت الأب يتحول إلى موت الوعد والأمل، وموت احتمال الخصب. والاخضرار يَظل كالسحابة، فعلى مستوى الفاعلية النفسية، السحابة ليست مطرا؛ بل احتمال للمطر، وإمكانية للخصب. وتظل الذات هكذا تتطلع في الأمل والوعد والتوقّع. هذا الشكل الجديد في الصورة (الأب والسحابة) والوعد بالأمل والإمكانية،يكتسب بعده الجديد بالاخضرار الذي يجسّد في الضمير الجماعي كل معاني الخصب واليناعة والوعد، تؤكده الصورة التالية (على وجهه شِراع): الشِراع في الوجه شُروعٌ في الإبحار، وإمكانية لبلوغ عوالم جديدة، وطاقة حنين إلى مسافات مأمولة لم تُعرف بعدُ.

لكن الخيال الخلاق في موقف شعري آخر، قد يحيلُ الرموزَ ذاتها إلى أبعاد جديدة، فالسياق الكلي للقصيدة قد يُناقض الاستجابات الايجابية المألوفة في الضمير الجمعي. وهو شكلٌ "الانتقال باللغة من كونها شيئا محدّدا، ثابتا إلى كونها بؤرة من الاحتمالات، والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة، (في) قاموسيتها، إلى كونها طاقة إيحائية وبؤرة دلالية تشعّ في جسد النص بإمكانيات متعددة مثرية إياه بهذه التعددية، وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التي لا يمكن أن تُقلص إلى الدلالة القاموسية الواحدة"[20]. هذه الخصيصة تتماثل بكثافة فريدة في الصورة الشعرية التالية لـ "خليل حاوي"، في بيادر الجوع:

في هذه الصورة يستحيل "الاخضرار" من رمز الخصب والحياة والأمل، إلى دلالة مختلفة، يتم فيها تكسير الدلالة المألوفة المستقرة، فتصير؛ ولادةً للموت، وخلقاً للشر وتطويره إلى شرّ أكبر؛ فكل نمو "لعازر" يتحوّل إلى عنف أعمق، وإلى اغتيال قاس للحياة. فالنمو المألوف في صورة "أدونيس" المأمول بالخصب والخير، يتحول في صورة "خليل حاوي" إلى نمو للشر، ويُجسّد الخوف والرعب من الآتي؛ النقيض يولّد النقيض، والصورة تجسّد اللاوعي المصعوق الذي تنقلب فيه أشياء العالم، ويصير الازدياد في الاخضرار، امتداداً ليد الاخطبوط التي تخنق الحياة. إنها الاستجابة السلبية التي يحيل إليه السياق الشعري، الذي تؤكده الصورة التاليةّفي سياقها الكلي:

" اِمسَحي الخِصبَ الذي يَنبُت
في السنبُل أضراسُ الجَرادْ
اِمسحيه ثَمَراً من سُمرة
الشمس على طَعم الرماد
اَمسحي الميت الذي ما برحَت
تَخْضَرُّ فيه لحية، فخذ، وأمعاء تطول".

فيجعل رموز الاخضرار والنمو والطول، فيضاً للرعب، وتنامياً للشر، ودفعاً للدمار والفَناء.

4-تشابك الترابطات البصرية (الدلالية) والنفسية: ينطلق أبو ديب في تعميق هذه الفاعلية في الصورة الشعرية، من تحليل أغنية من "أغاني الغجر" للشاعر الاسباني " لوركا"*، وهي بعنوان " مشاجرة Fraca"*، واخترنا منها مقطعا من

الترجمة التي أشرنا إليها سابقا، لأن القصيدة كما أوردها أبو ديب تمتد إلى ثمانية وثلاثين سطرا، نُثبت منها ما يوضح التحليل ويَفي بالغاية، وهي كالتالي:

مشاجرة (عراك):
" في وسط الخافق الصخري
خناجرُ البسيط
جميلة (من) بدم المتنافسين (الخصوم)
تلتمعُ وترتهج مثل الأسماك (السمك)
ضوء قاس كورقة (من الورق) اللعب
يقطع عبر الخضرة الهشة (المرة)
خيول ثائرة،
وخطوط إطارية لراكبين (لفرسان)
....
من خناجر البسيط
خوان انتونيو من مونتيا
يدور، ميتا، المنحدر،
جسده ممتلئ بالزنابق،
ورمانة في جيبه (صدغيه).
الآن يركب صليبا من نار
طريق الموت الرحب.
.... "

ينطلق أبو ديب في تحليله لأغنية مشاجرة" للشاعر الاسباني "لوركا"، من التصوّر أو الانطباع الذي تركه المترجم الأمريكي "رولف همفريز" في مقدمته لترجمته الانجليزية للأغاني، أن الصور الشعرية عند "لوركا" تبلغ درجة عالية من الغرابة، لكن هذه الغرابة والصعوبة تزول لحظة فهم نظرية "لوركا" الشعرية، والتي يختصرها المترجم في قوله: " معظم (هذه الصور) يعتمد على معطى واقعي من معطيات الإدراك الحسي، وتحيّرُنا (الصور) لسبب واحد هو أنها غير متوقّعة"[21]. ويُضيف أبو ديب أن فهم الصورة عند لوركا – حتى وإن كانت تبدو غريبة وصعبة- بتطبيق المنهج المُتبنىَّ في هذا البحث؛ بدراسة تفاعل المستويين المعنوي والنفسي للصورة، ودور هذا التفاعل في انفتاح الصورة على بنية القصيدة: تغذيتها والاستقاء منها. وهو (الفتح البنيوي الذي يقترحه أبو ديب على أنه الآلية في التفسير واكتناه فاعلية الصورة الشعرية، في أي نص شعري؛ سواء أكان عربيا أم غربيا، قديما أم حديثا).

يقول أبو ديب لو اقتصرنا في تحليل الصورة على ما يقترحه "ماكنيس" أنَّ وظيفتها توضيح المعنى- كما مرَّ بنا سابقا- ينبغي تقصّي وجوه الشبه بين أشياء تبدو متباعدة فيما بينها بعدا عظيما (بين الخناجر والأسماك)، وإن كان الربط بينها من خلال (البريق والرهجة والالتماع) ممكنا في ضوء المذهب الشائع في ثقافات كثيرة تجعل الصورة عملا ذهنيا مجردا، وتكشف ولوع الشاعر العقلي الصِرّف. وأن الصورة تقر أن (خناجر البسيط* تلتمع كالأسماك) لذلك فهما متشابهان. هنا يقول أبو ديب أنه

لا يُؤمن أنَّ هذا السبب كاف في غِنى هذه الصورة، **لأن المستوى الدلالي وحده قاصر عن توضيح قدرتها على الإضاءة، وتشابك أبعاد فاعليتها، وأن تحليلها على مستوى نفسي ضرورة مطلقة.**[22]

إذن فالصورة من خلال آلية الاكتناه الجديدة عند أبي ديب، تُضاء من خلال تشابك الترابطات البصرية والنفسية التي يثيرها طرفا الصورة (الخناجر والأسماك)، فالخناجر وهي تبرق (بدم المتنافسين/الخصوم، وسط الخافق الصخري)، تجسّد الموت واغتيال الحياة الإنسانية، ثم يدفع الشاعر إلى مدّ الرؤية لصورة (الأسماك تلتمع وترهج)، ولأسماك لا تلتمع وترهج وهي طليقة مبحرة تحت الماء، فالماء يحجب بريقها عن العين، فإذن الأسماك تلتمع وهي خارج الماء – في قارب صيد، أو في يد صياد- فيصبح البريق واللمعان في كل من الخناجر والأسماك، لا رمز حياة، بل دلالة موت واغتيال. إننا نجد فعلا أن هذه المقاربة التي تستكنهُ الصورة، عن طريق الإدراك الحسي للأشياء، اعتمادا على القرائن اللغوية والرؤية البصرية، تُسهم بفعالية عالية على مشاركة المتلقّي لذات الفنان في عملية الخلق الشعري للصورة من مستويين؛ دلالي ونفسي، فيزول التنافر والغرابة، فتُحدِثُ إضاءة جديدة، وبعدا آخر يقوم على التعاطف والمشاركة بين الشاعر والمتلقّي، ويصير الأغنية بهذا الكشف الجديد تطرح شبكة الموت بحدّة و(التماع غريب)، وهذا ما لم تتحدث عنه الأغنية بعدُ، لكن سياق الأغنية الذي يتشكّل فيما يصرح بهذا البُعد في (الآن يركب صليباً من نارْ، طريقُ الموت الرحب). فالاكتناه بهذه الآلية الجديدة، تجعل الصورة تنبثق على تضاد غريب بين الضوء والحياة؛ فالضوء يصير رمزا للموت لا رمزا للحياة –كما هو مألوف- ويصير عنصرا للرثاء لا عنصرا للاحتفال، فيأتي الضوء في هذه الصورة كشفا جديدا غير متوقّع. وإنْ كان أبو ديب في تحليله يجد التضاد يتراوح بين الضوء والموت.

هذا التحليل يؤكده أبو ديب بتحليل موجز لصورة شعرية أخرى من شاعر آخر، هو " وليام شكسبير" ، ليُقرر خاصيَّة واضحة هي: أن تحقيق التناغم بين المستويين الدلالي والنفسي، ليس عملا آليا يُتاح لكل شاعر في أيّ سياق، بل هو تحوّل للخيال الشعري الخلاق، إلى عالم متشابك الأبعاد، معقّد العلاقات، يجعل الذات المبدعة – في أي مكان أو زمان- وحدة تفيض بالحيوية والإضاءة، تمتد إلى المستوى الآخر المتجسد بالمتلقّي؛ وهو موقف يتمظهر في أشكال مختلفة، لكنه يظل هو الجوهر الأصيل ذاتُه.

فالصورة التالية لـ "شكسبير" تتضمن تشبيها للجنود الهاربين من المعركة بالسهام المنطلقة نحو أهدافها :

" That arrows fled not swifter toward their aim
Than did our soldiers,aiming at their safety.
Fly from the field..."

يُترجِم أبو ديب هذا المقطع* كما يلي:

" بحيث أن السهام لم تهرب (تنقذف) نحو أهدافها
بأخفّ وأسرع مما طار جنودنا من الميدان
مسدّدين نحو سلامتهم (قاصدين سلامتهم)... "

في هذه الصورة يستدل بها أبو ديب ليؤكد ما قرّره سابقا؛ أنّ تحقيق التناغم بين مستويي الصورة المدروسين، ليس عملا آليا يُتاح لكل شاعر في كل سياق، حتى لو كان شاعرا عظيما بقامة "شكسبير".

ففي هذه الصورة يقول أبو ديب أن "شكسبير" حقق غرضه بدقة على مستوى الدلالة المعنوية، لما تمثّل سرعة الجنود في هربهم أثناء المعركة نحو سلامتهم، بحركة السهام وسرعتها نحو أهدافها. غير أن الصورة على المستوى النفسي حين نتصور الموضوعين المقارنين نلفي تناقضا بين استجابتين مختلفتين: استجابة إيجابية لأصحاب الأقواس يعدّونها بانتظام وترتيب ودقة، وإطلاق السهام في خط مستقيم لا تحيد عنه، بغرض إصابة الهدف وتحقيق الفوز.

واستجابة سلبية تثيرها حالة الهرب السريعة للجنود أثناء المعركة، وما ينجر عنها من موت وذعر وهزيمة، تجعل حركة الهرب في غاية الفوضى والتشتت، وهي إحساسات مختلفة جذريا عن حركة الانتظام التي يتم بها إطلاق السهام.

فالشاعر "شكسبير" وإن يكن مصنّفا عالميا من بين عظماء الشعراء في العالم، يظل كغيره من الشعراء – بما فيهم الشعراء العرب- يتقصى الأبعاد الفيزيائية لطرفي الصورة، لكنه لا يستطيع في بعض السياقات الشعرية أن يحقق ذلك التناغم والانسجام المطلوب كخصيصة أساسية في الصورة الشعرية، التي تتكامل فيها الفاعلية الخلاقة، والتناسق الضروري بين الوظيفة المعنوية والوظيفة النفسية، لتكون صورة معبّرة تمتلك القدرة على الكشف والإضاءة والإقناع[23].

يحلّلُ أبو ديب هذه الصورة لـ "شكسبير" في خاتمة هذا الفصل، ليقرر أمرين جوهريين في المنهج الذي يطرحه كرؤية بنيوية لاكتناه فاعلية الصورة الشعرية على المستويين الدلالي والنفسي:

أولا: خلق بنية تتداخل فيها العلاقات بإضاءة الدور العضوي للصورة، وارتباطها بالبنية الكلية للعمل الفني، وكشف علائقها المتشابكة انطلاقا من ذات الفنان الخلاقة، ثم أهمية اختيار موضوع دون غيره، في سياق نفسي ينسجم مع الثقافة الحضارية السائدة، والبيئة الحاضنة.

ثانيا: خلق انسجام في الصورة بين المستوى الدلالي والمستوى النفسي؛ بتحقيق تناغم وتناسق بين طرفي الصورة (مشبه ومشبه به)، في إطار شعور مسيطر يعكس فاعلية الخيال الشعري الخلاق، ليَنسرِب تيار داخلي مضيء من ذات الفنان نحو المتلقّي، في استجابة إنسانية، تعكس قدرة الصورة الشعرية على الكشف والإضاءة والإقناع، والتفاعل المتكامل مع بنية العمل الفني كله.

وأخيرا فهذه الدراسة تشكيل نقدي، يفيد من الدرس النقدي العربي القديم ممثّلاً في الرؤية النقدية التي عالج بها عبد القادر الجرجاني الصورة الشعرية،برصد الدلالات النفسية من زاوية المبدع والمتلقي، وربطها بالسياق العام للتجربة الشعرية؛ تلك المعالجة التي تتماهى مع الرؤية النقدية الغربية الحديثة، ممثّلة في إسهامات كل من كولريدج،و لويس ماكنيس، و كريستين بروك- روز، و إدفيك كونراد. هذه الرؤى التي تفيد بدورها أيضا من المنهج النفسي، ومن الطرح البنيوي خاصة منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوّره واستخدمه كلود ليفي- شتراوس، ليصل إلى اقتراح هذه الرؤية المشكّلة لمنهج نقدي جديد، هو مصب جميع هذه الروافد المتعددة، يستوعب أصفى ما في هذه الرؤى من أبعاد، ليُغذي مقاربة الصورة الشعرية بطاقة جديدة كامنة فيها، تجعل هذا المنهج أغنى مردودا وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة.

والحصيلة النهائية أن أبا ديب يبلور تيارات نقدية مختلفة من النقد العربي القديم، ومن النقد الغربي الحديث ليصل إلى رؤية جديدة، أو منهج نقدي جديد نهائي، يفيد من جميع هذه الروافد، ويستثمر جميع الطاقات الكامنة في كل تيار نقدي،

ليطرح رؤية تنفتح على جميع الآليات الممكنة، في وحدة متشابكة تتكامل فيما بينها، وتتبلور في النهاية إلى منهج نقدي يمتلك إمكانيات وآليات متعددة، تكسبه قدرة غير مسبوقة في الاكتناه والإضاءة والإقناع.

هوامش البحث:

[1]- كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العالم للملايين، ط3، بيروت/لبنان 1984، ص 33.

[2]- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (مرجع سابق) ، ص 33، نقلا عن: *R. Wellek & A. Warren, The Teory of Literature,Paperback ed, (London, 1963) p, 193.*

[3]- المرجع نفسه، ص 33.

[4]- المرجع نفسه، ص 34، نقلا عن: *Louis MacNeice: Modern Poetry, A Perssonal Essay,2 nd, ed, Clarendon Press (Oxford, 1968),p 90.*

[5] *- Christine Broke- Rose: A Grammar Of Metophor, Mercury Books ed, (London, 1965) p p 13.*

[6] - كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي، ص 35. نقلا عن كريستين بروك- روز (م. س).

[7] *- Konrad Hedwig : Etude Sur La Métaphore, 2 ed , Librairie Philosophique ,J.Vrin (Paris,1958).*

[8] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 35- 36.

[9] - ينظر: عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني (أبو بكر)، أسرار البلاغة، اعتنى به، ميسّر عقاد، ومصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط 1، دمشق/سوريا، بيروت/لبنان، 2007، فصل في الفرق بين الاستعارة والتمثيل، ص 174- 186. أثبّتُ هذه الإحالة لأن أبا ديب أحال في هامش الفصل الأول، تحت رقم 30، ص 61، إلى مرجع غير مفهرس، بالشكل التالي: را، الفصل الذي كتبه في الموضوع في ورد، 219- 239.

* - ما ورد بين قوسين محاولة مني من أجل التوضيح.

[10] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة (م.س)، ص 182- 183.

[11] - ينظر: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر/دار بيروت للطباعة والنشر، (د ط)، لبنان 1963، ، حرف العين، ص 81. وينظر أيضا: ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، ط 3، بيروت/لبنان 1996، ص 56.

[12]- ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 37- 38. أو ينظر أيضا، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة (م.س)، ص 178، وما بعدها.

[13] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة (م.س)، ص 179.

[14] - الحديث النبوي الشريف: عن تميم الدارين، قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: " ليبلغن هذا الأمر ما بلغ الليل والنهار، ولا يترك الله بيت مدر ولا وبر إلا أدخله الله هذا الدين بعز عزيز أو ذل ذليل، عزا يعزُّ الله به الإسلام وذلاً يُذل الله به الكفر". أخرجه الكثير من المحدثين، منهم: أحمد بن حنبل في المسند، رقم (16998) 103/4، والطبراني في مسند الشاميين رقم (951) 2/79، والحاكم في المستدرك رقم (8326) 4/477.

[15] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة (م.س)، ص 175.

* - شجر مُرّ له عُصارة كاللبن، بالغة المرارة، إذا أصابت العين أتلفتها.

[16] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة (م.س)، ص 175- 176.

[17] - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 41.

[18] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص49.

[19] - علي أحمد سعيد (أدونيس): قصيدة "وطن"، الأعمال الكاملة، دار العودة (د.ط)، ج1، بيروت/لبنان 1972، ص 453.

[20] - كمال أبو ديب: الواحد/المتعدّد (البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم "1")، مجلة " الكرمل" العدد 32، فلسطين، 1 أفريل 1989، ص 27.

* - فيديريكو غارسيا لوركا Federico Garcia Lorca (1889- 1936): شاعر إسباني وكاتب مسرحي وعازف بيانو، من أشهر أعماله الشعرية " أغاني الغجر"، وعنوانها الأصلي بالاسبانية Romancero Gitano، والتي نشرت سنة 1928، وترجمها إلى الانجليزية الأمريكي، رولف همفريز George Rolfe Humphries (1894- 1969)، تحت عنوان: The Gypsy Ballads.

** - يشير أبو ديب إلى إحالة في الفصل الأول، تحت رقم 46، ص 62، أن ترجمة الأغنية وعنوانها، قامت بها إحدى طالباته بجامعة بنسلفانيا وهي الآنسة Janet Stevens، وما بين قوسين في الترجمة هو بديل اقترحه أبو ديب شخصيا لتحقيق المزيد من الوضوح.

[21] - : كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 50، نقلا عن: *The Gypsy Ballads Of Garcia Lorca ;Translator, Indiana University Press, (Bloomington- London, 1953,p 10.*

* - لم نجد توضيحا لأبي ديب في تحليله لعبارة "خناجر البسيط"، لذلك بحثنا عن سبب اقتران صفة البسيط بالخناجر أنها: اسم لمدينة اسبانية (Albacete) تقع في وسط اسبانيا، تابعة لمنطقة "كاستيا"، وهي تسمية أطلقها العرب زمن حكمهم، وهي مدينة مشهورة بصناعة الخناجر والسكاكين الجيدة. كما وجدنا أن هذه الصفة تُطلق أيضا على السيوف والخناجر المستقيمة ذات الانحناء البسيط.

[22] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 53.

* - هذه الترجمة يقول عنها أبو ديب: أنه ترجمتُه الشخصية، يُوردها في أربعة عشر سطرا لتوضيح سياق الصورة كاملا، ثبّتنا منها ثلاثة أسطر بما يتناسب مع النص الأصلي بالانجليزية. ينظر: "الخفاء والتجلي"الإحالة رقم 49، إشارات الفصل الأول، ص 62،

[23] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 58.